Über Johann Jacob Froberger's Leben und Bedeutung für die Geschichte der Klaviersuite.

Dissertatio inauguralis

quam

consensu et auctoritate

Amplissimi Philosophorum ordinis

in

Academia Rostochiensi

ad

Summos in philosophia honores rite capessendos

scripsit

Franciscus Beier

Berolinensis.

Die XXII. M. Octobris: A. MDCCCLXXXIII.

Referenten:

F. Schirrmacher, H. Kretzschmar.

Seinen

theuren Eltern

in Liebe und Dankbarkeit

gewidmet

vom

Verfasser.

Über
Johann Jacob Froberger's Leben und Bedeutung für die Geschichte der Klaviersuite.

Von

Franz Beier.

Bis vor Kurzem hat man sich in Ermangelung authentischer Urkunden auf die Angaben beschränken müssen, die uns Mattheson, Walther und Gerber über J. J. Froberger gemacht haben. Erst im Jahre 1874 hat Dr. Edmund Schebek in Prag durch die Herausgabe zweier bei einer Autographenversteigerung in seinen Besitz gekommenen Briefe etwas Licht in das Dunkel gebracht, das über das Leben Froberger's gebreitet ist. Die Briefe sind in deutscher Sprache von der Hand der verwittweten Herzogin Sibylla von Württemberg an den ersten Rath des Prinzen von Oranien, Constantin Huygens, den Vater des berühmten Astronomen Christian Huygens, gerichtet und zeigen uns, daß Froberger am 7. Mai 1667 zu Héricourt unweit Montbéliard (Mömpelgard), wohin ihn nach seiner Entlassung vom Wiener Hof die kunstsinnige Herzogin Sibylla als Musiklehrer berufen hatte, hoch geehrt und geliebt gestorben ist.

Als eine willkommene Ergänzung dieser werthvollen Schriftstücke können wir die erst gegen Ende des Jahres 1882 erfolgte Herausgabe der »Correspondance et œuvres musicales de Constantin Huygens« begrüßen, ein Werk, das von W. J. A. Jonckbloet und J. P. N. Land veröffentlicht und bei E. J. Brill in Leyden erschienen ist.

Die Huygens'sche Korrespondenz ist bei der Bedeutung des seiner Zeit berühmten Mannes und dem vielseitigen brieflichen Verkehr, in dem er zu bedeutenden fürstlichen Persönlichkeiten, wie Moritz von Nassau, zu großen Meistern in der bildenden Kunst, wie Rubens, und zu berühmten Musikern, wie Chambonnières, gestanden hat, von großer Wichtigkeit für die Kenntnis des 17. Jahrhunderts, in dessen Zeit sein Leben (1596—1687) fällt.

In dieser Sammlung finden wir neben zwei anderen interessanten Hinweisungen auf Froberger zwei Briefe »à la Princesse de Montbéliard« (Duchesse de Wirtemberg à Héricourt). Von diesen ist der erste mit dem Datum des 29. August 1667 die Antwort auf die ihm von der Herzogin am 25. Juni geschriebene Nachricht von dem Tode des Meisters. Der zweite ist unter dem Datum des 4. August 1668 geschrieben. In ihm bittet Huygens mit überzeugender Dringlichkeit die Herzogin, welche sich in dem Briefe vom 23. Oktober 1667 gegen eine Weggabe von Kompositionen ihres Lehrers entschieden sträubt, um Erfüllung seines darauf gerichteten Wunsches. Den ersten Brief mit der Todesnachricht hatte Huygens am 23. Juli 1667 in Breda, den zweiten am 18. November desselben Jahres empfangen. Zu dem ersten Briefe der Herzogin an Huygens gab das von diesem am 9. Juni 1667 an Froberger gerichtete Schreiben Veranlassung, welches die Herzogin öffnete, und worüber sie sich äußert:

„Deshalben ich Ursache habe um Verzeihung zu bitten, weil ich selbes geöffnet. Denn ich mir die Gedanken gemacht, meinen Gruß oder Angedenken darin zu finden, deßwegen ich mich denn gar schön bedanken thue und wünsche, solcher noch besser meritirt zu sein."

Aus Huygens' Briefen weht uns eine innige Verehrung und warme Freundschaft für Froberger entgegen, welche wohl aus einem längeren persönlichen Umgang hervorgegangen ist. Auf solchen läßt wenigstens folgende Bemerkung Huygens' aus dem ersten Brief an die Herzogin schließen: »comme souvent il m'a declaré, que qui

n'auroit veu V. A. jouer ses pieces, n'auroit sceu discerner, si c'estoit elle ou luy mesme qui les touchoit.«*)

Diese Briefe der Herzogin Sibylla und von Huygens sind von großer Wichtigkeit für die Biographie Froberger's, indem sie es uns einmal ermöglichen, durch urkundliche Angabe seines Todesjahres bei der Feststellung anderer Daten der Wahrheit näher zu kommen, und außerdem über seinen Charakter und sein Verhältnis zur damaligen Musikwelt genauere Kunde geben.

Werfen wir einen Blick auf die Angaben seiner alten Biographen.

Mattheson giebt in seiner 1740 erschienenen „Ehrenpforte" das Jahr 1635 als dasjenige an, in welchem Froberger als der Sohn eines Kantors zu Halle geboren sei. Im Jahre 1650 läßt er ihn von einem schwedischen Gesandten, der nach Halle gekommen (!) von seiner schönen Stimme entzückt worden sei, nach Wien zu Ferdinand III. bringen, der ihn: „zum berühmten Girolamo Frescobaldi, Organist zu St. Peter in Rom, in die Lehre thun ließ, damit er hernach Kaiserlicher Hoforganist werden möchte, welches er auch 1655 geworden ist. In Mainz soll er nach seiner Entlassung vom Hofe einige sechzig Jahre alt unverheirathet verstorben sein."

Johann Gottfried Walther, der wohl gegen eine genauere Fixirung der Daten, wie sie Mattheson mit entschiedenem Unglück gewagt hat, gerechtes Bedenken gehabt haben mag, bringt dieselbe Geschichte schon 1732 in seinem zu Leipzig erschienenen Lexikon. Froberger's in Mainz erfolgten Tod stellt er bestimmt hin mit der

*) Da noch etwaige Nachrichten und vielleicht Briefe von Froberger's Hand in der großen, erst zum geringen Theil veröffentlichten Huygens'schen Korrespondenz (welche aus 533 lateinischen und 1352 französischen Briefen besteht und sich im Besitz der Bibliothek der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Amsterdam befindet), zu vermuthen waren, so wandte ich mich an den Herausgeber der Korrespondenz, Herrn Professor Jonckbloet im Haag, der Vaterstadt Huygens'. Durch dessen gütige Mittheilung erfuhr ich, daß die Briefe von Huygens im Besitz der Königlichen Bibliothek in Amsterdam, und die an ihn im Besitz der Universitätsbibliothek zu Leyden wären, daß aber an beiden Stellen nichts Weiteres über Froberger zu finden wäre. Indeß ist es doch möglich, daß bei der Art, wie diese Briefe in Autographensammlungen zerstreut worden sind, ein Suchen in dieser Richtung nicht erfolglos bleiben würde. Wie ich in Erfahrung gebracht habe, ist erst vor Kurzem wieder eine größere Autographensammlung, worunter sich viele Briefe von und an Huygens befanden, bei Frederic Müller in Amsterdam versteigert worden.

Bemerkung: „wie mich dessen ein Anverwandter von ihm gewiß versichert.“ Wie gröblich sich dieser Anverwandte mit seiner Versicherung an seinem berühmten Vorfahren vergangen hat, zeigt uns der erste Brief der Herzogin. Den Mattheson'schen Angaben folgen die späteren Biographen.

Als letzte, bisher noch nicht erwähnte ältere Notiz über Froberger bringen wir hier noch die des preußischen Geheimraths Christoph von Dreyhaupt. Dieser nennt in seiner 1755 zu Halle erschienenen Beschreibung des Saalkreises (Pagus neletici et undici) im 23. Buch unter der Überschrift: „Lebensbeschreibung gelehrter und berühmter Leute, die entweder zu Halle geboren oder daselbst in Bedienung oder Ehrenämtern gestanden haben“ Froberger „einen Musikus von Halle gebürtig, allwo sein Vater Kantor gewesen“.

Bekannt sind die novellistischen Bestrebungen der neueren Biographen Schilling*) und Fétis, die dem wandernden Künstler höchst romanhafte Erlebnisse, von denen er gewiß bei seinen kühnsten Reiseträumen nichts geahnt hat, angedichtet und somit eine „Kunstnovelle“ geliefert haben, „zu deren Ausstattung für Damenboudoirs nur noch Goldschnitt und Seideneinband fehlt“.**)

Wir treffen unsern Meister bei ihnen auf hoher See in einem Kampf mit Seeräubern, deren meuterischen Händen er durch einen gewagten Sprung in das nasse Element entgeht. Hätte es zu der Zeit noch musikalische Delphine gegeben, so würde ihn wohl ein Arionritt, der ja doch seinen älteren lesbischen Kollegen gerettet haben soll, der großen Anstrengung enthoben haben, die ihm seine Biographen zumuthen, indem sie ihn schwimmend das rettende Gestade erreichen lassen. Aller Habe entblößt bettelt sich der Schiffbrüchige nun bis London durch, kommt wieder durch einen abenteuerlichen, mit großem Behagen genau berichteten Zufall in die mitleidigen Hände des Hoforganisten, wird dessen Balgtreter, erhält bei einer Hoffestlichkeit wegen unaufmerksamen Tretens einen Fußtritt von seinem gestrengen Principal und darauf, als er von einer Dame am königlichen Tisch rekognoscirt wird, des Königs höchsteigene Kette um den Hals.***) Der glückliche Froberger!

---

*) Universallexikon der Tonkunst. 1836. Stuttgart.

**) Ambros, Musikgeschichte, Band IV.

***) Diese ergötzliche Fußtrittgeschichte erzählt allerdings auch schon Mattheson.

Ruhmgekrönt in das Vaterland zurückgekehrt muß er die nun einmal nicht wegzuleugnende Ungnade des Kaisers über sich ergehen lassen, der Prozeß wird aber so gemildert, daß ihm der erbetene Abschied in den schmeichelhaftesten Ausdrücken gewährt wird. Zur Aufhäufung neuer Schätze begiebt er sich auf eine Konzerttour wiederum nach England.

Wie treuherzig trocken erscheinen uns diesen jeglicher Dokumente als Stützpunkte entbehrenden Kombinationen gegenüber die biographischen Skizzen Walther's und sogar die doch auch schon herausgeputzten Berichte Mattheson's. Die Mattheson'schen Angaben, die in ihren Daten schon längst unhaltbar erscheinen mußten, sind auch merkwürdigerweise noch in das neueste, von Mendel begründete und von Reißmann vollendete Lexikon, dessen zweite Auflage von 1881 mir vorliegt, hartnäckig mit hineingeschlüpft, obwohl hier das Londoner Kettenabenteuer einer sich sträubenden Feder entflossen zu sein scheint.

Nach Erwägung dieser Quellen wollen wir nun auf Grund der neueren Ermittelungen der Wahrheit näher kommende Daten zu fixiren versuchen.

Gegen das angebliche, von Mattheson eingeführte Geburtsjahr hätte diesen und seine Nachfolger schon eine Stelle aus der von ihnen oft citirten „Musurgia" des Athanasius Kircher mißtrauisch machen müssen. Dieser führt hier Froberger's bekannte »Fantasia supra ut re mi fa sol« als bestes „Paradigma" der Klaviermusik an, indem er von ihr sagt:*) »illam omnibus organoedis tamquam perfectissimum in hoc genere compositionis specimen, quod imitentur, proponendum duximus«.

Da die Musurgia 1650 in Rom erschienen ist, und in ihr ausdrücklich Froberger »Organoedus Caesareus celeberrimi olim Organoedi Hieronymi Frescobaldi discipulus« genannt wird, so liegt auf der Hand, daß Froberger's Ernennung zum Hoforganisten, seine Studien bei Frescobaldi, mithin auch sein Geburtsjahr in eine viel frühere, als die von Mattheson angegebene Zeit zurückgelegt werden muß. Außerdem ist durch die neuesten Forschungen festgestellt, daß Frescobaldi nicht nach dem Jahre 1644 gestorben sein kann.**)

---

*) Lib. VI. pag. 465.

**) Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. Leipzig, Hesse, 1884, Bd. I. S. 32.

Den Bemühungen G. Nottebohm's*) haben wir ferner folgende Daten aus den in der Hofbibliothek zu Wien befindlichen kaiserlichen Hofzahlmeisteramtsrechnungen zu verdanken, die uns weitere Schlüsse ermöglichen.

Wir finden hier über Froberger's Schülerfahrt zu seinem großen Lehrer Frescobaldi die Notiz vom 22. Juni 1637:

„Johann Jacob Froberger bittet, ihn vertrosteter Maßen nach Rom zu Frescobaldi abgehen zu lassen. Es werden ihm 200 Gulden bewilligt."

Hieraus geht mit Evidenz hervor, daß das Geburtsjahr bedeutend zurück zu datiren ist. Eine genaue Feststellung desselben ist indessen noch nicht möglich.

Auf Nottebohm's Veranlassung hat Professor Dümmler in Halle weitere Nachforschungen in den Kirchenbüchern der vier alten Kirchen der Altstadt angestellt, aber in dem Zeitraum von 1620—1637 keine Familie des Namens Froberger gefunden.

Da wir hiermit noch keine rechte Veranlassung haben, an der Richtigkeit der Überlieferung, die durchweg Halle seinen Geburtsort nennt, zu zweifeln, müssen wir annehmen, daß er vor 1620 geboren worden ist. Hierin werden wir durch die Bemerkung Mattheson's bestärkt, wonach er einige sechzig Jahr alt geworden ist. Ferner lassen die Art und Umstände seines Todes ihn uns als Greis erscheinen, der sich dem Tode nicht mehr fern glaubt. Hören wir die betreffende Stelle aus dem ersten Briefe der Herzogin:

„Allein verbleibe ich, leider Gott erbarm's! nur eine geringe hinterlassene Scholarin meines lieben, ehrlichen, getreuen und fleißigen Lehrmeisters seligen Herr Johann Jacob Froberger, kais. Maj. Kammer-Organist, welcher heut sieben Wochen Abends nach fünf Uhr unter währendem seinem Vespergebet von dem lieben Gott mit einem starken Schlagfluß angegriffen worden, nur noch etlich Mal stark Athem geholt und hernach ohne Bewegung einiges Glied's so sanft und, wie ich zu dem lieben Gott hoffe, selig verschieden. Denn er noch die Gnad von Gott gehabt, daß er niedergekniet laut gesagt: Jesus, Jesus, sei mir gnädig, und somit zurückgeschlagen Verstand und Alles hin."

---

*) Mus. Wochenblatt. Leipzig 1874, S. 888.

Folgende Stelle läßt uns vermuthen, daß er die Nähe seines Todes geahnt:

„Hat mir noch den Tag vor seinem End ein Goldstück gebracht, welches er verpetschirt und drauf geschrieben, daß man es nach seinem Tod dem Pfarrherr liefern solle, wo er sich ein Grab erwählet, und mich gebeten, solches ja fleißig zu überliefern und ihn zu Bavilliers in die Kirch begraben lassen, auch dorten den Armen, in die Kirch gehörig, ein Almosen zu geben und meinen geringen Bedienten im Schloß und, wo er logiret gewesen, auch einem jeden was verordnet und mich darum gebeten."

Hiernach müssen wir sein Geburtsjahr wohl in dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts suchen. Beruht die von Walther überlieferte Geschichte, nach der Froberger als fünfzehnjähriger Knabe durch einen schwedischen Gesandten nach Wien gebracht worden ist, überhaupt auf Wahrheit, so kann sie sich bis zum Jahre 1625 ereignet haben. Mattheson's Angaben jedoch sind vollständig falsch. Als weitere Daten finden wir in dem Wiener Hofarchiv: 1. Jan. 1637 bis 30. September 1637, 1. April 1641 bis Oktober 1645, 1. April 1653 bis 30. Juni 1657. Während dieser Zeiträume war Froberger mit einem monatlichen Gehalt von 24 und 60 Gulden als Hoforganist angestellt, bis 1657 seine Entlassung erfolgte. Diese beiden Decennien 1637—1657 schließen also seine Lehrjahre, seine Wirksamkeit am Wiener Hof, seine Wanderjahre und seinen Sturz in sich.

Wie aus dem Archivbericht mit Gewißheit zu entnehmen ist, fallen die Lehrjahre in die Zeit von 1637—1641, wo er zu Rom bei seinem großen Lehrmeister Frescobaldi eifrigen Studien obliegt. Die Zeit seiner Wanderschaft umschlössen hiernach die Jahre 1645—1653, wo sein Name in den Wiener Hofzahlmeisteramtsrechnungen nicht zu finden ist. Und doch wissen wir mit Bestimmtheit, daß Froberger innerhalb dieser Zeit, nämlich im Jahre 1649, in Wien gewesen ist; einmal aus der Dedikation seines libro secondo der Wiener Handschrift mit dem Datum: Vienna li 29. Settembre A. 1649, und dann aus einem Briefe der Huygens'schen Korrespondenz. Unter dem Datum des 15. September 1649 nämlich sendet der sich damals am Wiener Hof aufhaltende William Swann »chevalier lettré et grand amateur de musique, tres bien vu à la cour du Stadhouder à la Haye«, einen Brief an Huygens und

schickt ihm: »des pieces, que un nommé Mons. Frobergen m'a donnez et qui est un homme tres-rare sur les Espinettes«.

In einem andern vom 22. Septbr. des Jahres datirten Briefe berichtet derselbe über die Vorbereitungen zur Leichenfeierlichkeit bei der Beisetzung der gestorbenen Kaiserin und schreibt weiter:

»j'Iray demain voir les ceremonies, car il y aura tres-belle musique, principalement composé des voix. — Je serois bien aise d'entendre si les pieces, que je vous ay envoyez, vous agreent, car je tacherois, d'en procurer d'avantage« . . .

Es war also Froberger um diese Zeit nach einem längeren Aufenthalt in Frankreich vermuthlich nach Wien zurückgekehrt, um sich von hier an den Dresdener Hof zum Kurfürsten Johann Georg I. zu begeben. Möglichenfalls hat er sich an der »tres-belle musique principalement composé des voix« betheiligt, wenngleich wir von solchen Kompositionen nichts kennen.

Nach Mattheson fällt in diese Zeit sein Besuch am Dresdener Hof, wo sich die musikalischen Bestrebungen besonders der Protektion des kunstsinnigen Kurprinzen, des nachmaligen Johann Georg II., erfreuten.

Durch Überreichung des vorher erwähnten libro secondo in prachtvoller Ausstattung verstand es Froberger, wie wohl richtig anzunehmen ist, die Verlängerung seines Urlaubs mit einem Empfehlungsschreiben von seinem kaiserlichen Herrn zu erbitten. Mattheson erzählt von diesem Dresdener Besuch:

„Es spielte unter Anderm 6 Tokkaten, 8 Capricci, 2 Ricercaten und 2 Suiten, die er alle in ein schön gebundenes Buch sehr sauber selbst geschrieben hatte, vor dem Kurfürsten und überreichte ihm hernach das Buch zum Geschenk, wofür er eine güldene Kette bekam, bei Hofe wohl bewirthet und mit einem kurfürstlichen Antwortschreiben an den Kaiser in allen Gnaden entlassen wurde. Was dieser Monarch für ein Liebhaber der Musik, Kenner und Komponist gewesen, ist weltkundig. Daher war ihm Froberger's Verrichtung und erhaltene Ehre überaus angenehm.“ Mit dem Seufzer: „Ach, wo sind die Zeiten hingekommen“, schließt Mattheson unter Verkennung der damaligen Verhältnisse, die in Folge des kaum beendigten langwierigen Krieges höchst trostlos waren, seinen Bericht.

An einer andern Stelle erzählt uns Mattheson, der den erst im Jahre 1656 zur Regierung kommenden Kurprinzen schon vorher

Kurfürst sein läßt, in seiner Weckmann-Biographie der „Ehrenpforte“ folgende Geschichte:

„Mein Mathies! sprach der Kurfürst heimlich zu Weckmann,*) wollet Ihr mit Frobergern um eine gulden Kette auf dem Klavier spielen? Von Herzen gerne, antwortete Weckmann, aber aus Ehrerbietigkeit für Ihre Kaiserliche Majestät soll Froberger die Kette gewinnen. Dieser, nachdem er gespielt hatte, frug gleich nach einem in der Kapelle, der Weckmann heißen sollte; der wäre am Kaiserlichen Hofe sehr berühmt, und denselben möchte er gerne kennen. Weckmann stund hart hinter ihm; dem schlug der Kurfürst auf die Schulter und sagte: Da steht mein Mathies! Nach abgelegten Begrüßungen spielte dann Weckmann auch und führte ein Thema, das er von Frobergern beobachtet, fast eine halbe Stunde durch, darüber sich sowohl dieser als der ganze Hof verwunderte und Froberger zum Kurfürsten mit den Worten herausbrach: dieser ist wahrhaftig ein rechter Virtuos. Beregte beide Künstler haben hernach immer einen vertraulichen Briefwechsel geführt und Froberger sandte dem Weckmann eine Suite von seiner eigenen Hand, wobei er alle Manieren setzte, so daß Weckmann auch dadurch der Frobergerischen Spielart ziemlich kundig ward.“

Der historische Kern dieser Mattheson'schen Anekdote ist wohl nur in dem Zusammentreffen beider Künstler zu suchen. Wenn sie sich wahrscheinlich auch vor einander hören ließen, so ist an jenem Klaviertournier doch mit Recht zu zweifeln. Wer von der Wahrheit abweicht, muß ein gutes Gedächtnis haben, wofern er nicht sehr bald durch Widersprüche sein Vergehen selbst verrathen will. Das ist denn auch unserm Historiker Mattheson passirt, da er über die von ihm mit ersichtlichem Behagen erzählte Wettspielgeschichte vergessen hat, daß er an einer andern Stelle, wie wir gesehen haben, den Kurfürsten die goldene Kette als Gegengeschenk für die ihm von Froberger zu Theil gewordene Dedikation dem Künstler überreichen läßt.

Der Dresdener Reise ging der Überlieferung nach der Aufenthalt in Frankreich voraus, den wir demnach in den Zeitraum von 1645—1649 zu legen hätten. Und doch könnte man wegen einer

---

*) Mathias Weckmann, berühmter Organist, geb. 1621 zu Oppershausen in Thüringen, gest. 1674 zu Hamburg.

Notiz der Huygens'schen Korrespondenz zu der Annahme geneigt sein, daß seine Reise nach Frankreich erst nach dem Jahre 1649 stattgefunden habe. Es bemerkt nämlich in dem vorher erwähnten Briefe an Huygens zum Schluß W. Swann, daß Froberger ihn um Stücke von Chambonnières gebeten habe.

Dieser André Champion de Chambonnières († 1670) ist jener damals berühmte erste Kammer-Klavecinist Ludwigs XIV., von dessen Spiel sein Zeitgenosse Le Galois versichert, daß er »par sa manière d'attaquer les touches du clavecin« diesem Instrument Töne von einer Kraft zu entlocken verstand, welche kein anderer Künstler erreichen konnte. Wenn nun Froberger um Stücke von Chambonnières bittet, so hat er doch wohl dabei die Absicht, sich von der „Setzmanier" des berühmten Künstlers zu instruiren, und dessen hätte er nicht bedurft, wenn er soeben erst aus dem Vaterland und dem Wirkungskreis jenes Mannes zurückgekehrt wäre.

Legen wir nun die Dresdener und Pariser Reise in die Jahre 1649—1653, wo war dann Froberger in der Zeit von 1645—1649? Unmöglich kann in diese Zeit seine Reise nach England fallen, in welchem damals der schreckliche Bürgerkrieg tobte, dessen ersten vorläufigen Abschluß erst das Jahr 1649 mit der Hinrichtung Carls I. herbeiführte. Ein Aufenthalt am dortigen Hofe, der über ein Jahrzehnt der Sitz des finsteren Puritanismus war, ist überhaupt erst nach dem Jahre 1660, in welchem die Restitution der Stuart's erfolgte, denkbar.

Nach Mattheson ging Froberger direkt von Rom nach Frankreich und „nahm die französische Lautenmanier von Galot und Gautier auf dem Klavier an, die damals hoch gehalten wurde."

Froberger's Reise nach England würde also in die Zeit nach 1660 fallen und somit die Überlieferung Mattheson's richtig sein, der sie in die ersten Regierungsjahre Carls II. legt „und zwar bei dessen 1662 gehaltener Vermählung mit der portugiesischen Katharina, da Alles herrlich und in Freuden lebte." Nur geht hier die Reise seiner Entlassung voran, während wir jetzt als Datum seines Abgangs von Wien das Jahr 1657 kennen.

Ambros ist zur Annahme geneigt, daß Froberger gleich nach seiner Entlassung dem Ruf der Herzogin Sibylla nach Héricourt gefolgt sei. Damit müßte er aber die Londoner Reise entweder überhaupt negiren, obwohl an der historischen Wahrheit derselben

zu zweifeln kein Grund vorliegt, oder sie in eine den Verhältnissen nach wenig glaubwürdige Zeit verlegen. Letzteres thut er mit dem Einwurf: „Soll nun vielleicht gerade die berühmte Fahrt nach England eine kolossale Urlaubsüberschreitung veranlaßt haben“, (die dann Ursache seines Sturzes geworden wäre).

Über den Grund seiner Entlassung haben bisher nur Vermuthungen laut werden können, da der Mangel jeder authentischen Quelle hierüber eine definitive Feststellung unmöglich macht. Daß wir in einer Konfessionsänderung Froberger's, der von Geburt lutherisch in Folge seiner Wiener Stellung zum Katholicismus übergetreten war, nicht den Grund sehen können, wie man angenommen hat, erkennen wir aus einer Stelle des ersten Briefes der Herzogin, von der wir wissen, daß sie der lutherischen Konfession angehört hat. Sie schreibt an Huygens von Froberger's „ehrlicher Leichenbegräbnuß . . . so gut es hat sein können“ und äußert sich weiter: „Adversarii bleiben aber auch nit aus und meinen, es sei der Sachen zu viel gethan und nit recht, weil er nit mehr unser Religion gewesen und was noch mehr Allerlei so Reden oder Judiciren sein mag.“*)

Auch kann eine Urlaubsüberschreitung nicht die Ursache der kaiserlichen Ungnade gewesen sein, da Froberger, wie wir aus den Hofstaatsrechnungen wissen, 1653 bis 1657 im Amt gewesen ist und außerdem seine Widmung des libro quarto das Datum: »Vienna l'Anno 1656« trägt. Wenn wir in dem Meister sowohl aus der Überlieferung Mattheson's: „man rühmt sein Tugend liebendes, gottesfürchtiges Gemüth“, als auch aus den innige Freundschaft und hohe Verehrung bekundenden Auslassungen der Herzogin und Huygens', nicht einen überaus liebenswürdigen und biederen Charakter erkennen müßten, würden wir uns zur Annahme veranlaßt sehen, daß irgend ein unlauterer Charakterzug oder Schroffheit und Stolz ihm die Ungnade zugezogen habe. Wahrscheinlich ist es ihm ergangen, wie so mancher ehrlichen Größe jener und anderer Zeiten, daß er der Intrigue und Mißgunst seiner neidischen „Adversarii“, der seine ehrliche und selbstlose Künstlernatur auf die Dauer nicht gewachsen war, unterlag und nach dem Tode seines

*) Auf diese Stelle bezieht sich folgende Äußerung aus dem Antwortschreiben Huygens': »Comment pouvait on faire trop d'honneur au corps, qui en avoit esté le digne habitacle?«

alten kaiserlichen Beschützers Ferdinand's III., welcher im Jahre 1657 starb, der Verleumdung das Feld räumen mußte. Was galt damals in Deutschland, das noch lange unter den Folgen des unseligen Religionskrieges zu leiden hatte, ein großer Künstler, ein bedeutender Komponist! Mit gerechter Entrüstung äußert sich Ambros über die damaligen, im Verhältnis zu anderen Ländern fast barbarischen Musikzustände Deutschlands: „Der große Tonsetzer, der edelste Musiker, wurde kaum noch vom herumstrolchenden Musikanten unterschieden — im glücklichsten Falle war er „Hausofficiant" eines Großen oder Kirchendiener. Noch Joseph Haydn und Mozart litten unter diesen Verhältnissen."

Unter einer solchen Beleuchtung jener Zeit kann uns Froberger's Geschick nicht mehr so wunderbar erscheinen, daß wir seine Entlassung als eine Folge selbstbegangener Ausschreitungen ansehen müßten.

Man kann sich eines tiefen Mitgefühls nicht erwehren bei dem Gedanken, daß nun der schon alternde Meister nach ruhmloser Entlassung vom Wiener Hofe, dem er 20 Jahre mit Auszeichnung angehört hatte, noch einmal zum Wanderstab greift, um im Ausland Anerkennung und Lohn zu suchen.

Er wandte sich, wie wir gesehen haben, nach England, wo dem deutschen Tonkünstler — was uns auch Händel's und Haydn's Leben zeigt — immer für die Kunst begeisterte und opferfreudige Herzen schlugen. Im Jahre 1759, ungefähr 100 Jahre nach Froberger's Londoner Reise, fand sein großer Landsmann Händel, 1685 zu Halle geboren, in demselben Lande, das ihn am meisten gefeiert, sein letztes Asyl in der Westminster-Abtei.

Unsere Nachrichten über diesen Londoner Aufenthalt beschränken sich bis jetzt auf die schon erwähnte Mattheson'sche Überlieferung, die trotz dessen Versicherung, sie nach Froberger's eigenen Aufzeichnungen niedergeschrieben zu haben, zweifelhaft genug erscheint. Nehmen wir den vielbesungenen Piratenüberfall als historisch, so bleibt doch die Art und Weise, wie unser damals doch weltberühmter Meister über Scheltworte und Fußtritte hinweg durch eine Damenbekanntschaft endlich zur Anerkennung gelangt, immerhin märchenhaft genug.

Die Dauer seines dortigen Aufenthalts und das Datum seiner Berufung nach Héricourt wissen wir nicht. Sein vielbewegtes,

stürmisches Leben fand einen versöhnenden, ruhig heiteren Abschluß auf dem herzoglichen Schloß, wo seine edle „Scholarin" sich bemühte, durch begeisterte Verehrung dem gekränkten Meister die am Wiener Hof widerfahrene Unbill in Vergessenheit zu bringen. Daß er aber doch nie den Unverstand und Neid verwinden konnte, mit dem die Kunstgenossen seinen neuernden, ihre Technik gefährdenden Bestrebungen entgegentraten, ersehen wir aus zwei Stellen in dem zweiten Briefe der Herzogin: „Denn ich's ihm auch so oft und viel auf sein Begehren versprochen, Niemanden nichts zu geben . . .", und weiter: „Denn er mir oft gesagt, daß Viel von seiner Composition vor ihre Composition ausgeben, und doch nit wüßten mit umzugehen, sondern selbige nur verderben, und also nit möge, daß seine Sachen unter andere Leut Hände kommen thäten."

Doch war er von zu menschenfreundlicher und liebenswürdiger Gesinnung, als daß ihn die Verkennung seiner Verdienste hätte verschlossen und unfreundlich gegen seine Umgebung machen können: „denn ihn die Leut wegen seines guten Humors geliebet haben, ob sie eben seine Kunst nit verstanden."

Den tiefen Schmerz der Herzogin über seinen Heimgang erkennen wir in den Worten: „Ist mir gewiß sauer genug ankommen und bin kein lachender Erb'; möchte mir noch als Herz und Augen übergehen, wenn ich bedenke, was mir mit ihm abgestorben." Durch einen „nit unfeinen" Grabstein ehrte sie den auf dem Kirchhof von Bavilliers bestatteten theuren Todten.

Hatte Froberger leider das Bewußtsein, von seiner Zeit nicht, wie er verdient, gewürdigt worden zu sein, mit ins Grab nehmen müssen, so sollte ihm doch ein gerechter Beurtheiler erstehen in einem Meister, dessen Werke an Glanz alles bisher Geleistete weit überstrahlten; und dieser, der den Werken des Vorgängers hohe Anerkennung zollte, war kein Geringerer als Johann Sebastian Bach.*)

Froberger's Eigenart und epochemachende Bedeutung besteht vor Allem in der Begründung eines neuen, freieren Stiles für die Klaviermusik. Mit richtigem Blick die Sonderstellung des Klaviers

*) „Frobergern hat der selige Leipziger Bach jederzeit hoch gehalten, ob er schon etwas alt." M. Jacob Adlung's Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. Erfurt, 1758. S. 711.

unter den Instrumenten erkennend suchte er die demselben damals noch sehr eng gesteckten Grenzen zu erweitern und schuf damit einen neuen, freieren, von seinen Nachfolgern nach ihm benannten Stil. Es besteht diese Neuerung im Wesentlichen in der größeren Ausnutzung der natürlichen Begabung des Instruments, welches wie kein anderes in dem Grade einmal eine reiche Behandlung der Harmonie und dann die Einführung eines bunten Figurenwerks gestattet. Während die erste Eigenschaft dem Klavier etwas Orchestermäßiges verleiht und es durch seine Begabung für akkordische Wirkungen zur Ersetzung vieler Instrumente befähigt, deren Zusammenwirken erst eine Erzeugung von Akkordmassen ermöglicht, so giebt ihm die letzte eine ganz exceptionelle Stellung, insofern eine Wiedergabe der Klavierpassagen den andern Instrumenten oft sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich ist. Es kennzeichnet eben die entwickeltere Klaviermusik ihr Gegensatz zum Orchestersatz.

So verstehen wir sehr wohl die Äußerung des Danziger Kapellmeisters Valentin Meder, welcher in einem Briefe vom 14. Juli 1709 an den „ehrlichen“ Christoph Raupach schrieb:*) „Ein gewisser Liebhaber der Musik habe ihn gezwungen, Froberger's sein Memento mori auf Violen anzubringen und mit ins Konzert zu mischen: er hätte auch dessen Verfassers Tombeau aus dem Fmoll mit beifügen sollen, solchen Eigensinn aber von sich abgelehnt, indem besagtes Tombeau sehr ineinander geflochten und sich mit Geigen nicht sowohl ausdrucken lassen. Ein anderes sei ein Clavicordium, ein anderes die Violin.“

Vor Allem bilden die für die Entwicklungsgeschichte der Suite äußerst wichtigen Froberger'schen Tanz-Partiten, auf die wir jetzt näher eingehen wollen, ein werthvolles Dokument für die „Setzmanier“ dieses Meisters.

Auch sein großer Lehrer Frescobaldi hatte Tanzstücke geschrieben. Es ist dies eine allerdings stilvoll gehaltene Salonmusik, die aber noch des festen inneren Zusammenhangs der Theile entbehrt, wie wir ihn später finden, wo sich die Tänze zu Gruppen, zu Suiten vereinigten. Frescobaldi nennt seine Tanzmelodien Balletto, Corrente, Passacaglio, Gagliarda, Ciaconna. Sein Schüler Froberger bringt schon, wie wohl anzunehmen ist als der

*) Mattheson, Ehrenpforte.

Erste, seine Tänze in wirklichen Gruppen, die er indessen noch nicht Suiten sondern Partiten nennt; und zwar vereinigen sich bei ihm durchweg die Allemande, Courante, Sarabande und zum großen Theil noch die Gigue zu einem ganzen Tanzbild.

An dieser Stelle wollen wir nur auf den merkwürdigen variationenartigen Zusammenhang der Stücke hinweisen, der, schon bei Frescobaldi angefangen, zur vollständigen Variation ausgebildet bei Froberger erscheint, obwohl der Name Partite noch bleibt.

So sehen wir die Variation sich hier aus dem Zwang entwickeln, den die Rhythmusveränderung im Tanzschritt auf den Komponisten, der an der einmal concipirten Tanzweise festhielt, ausübte. Sind nun auch die Stücke Frescobaldi's ebensowenig wie Froberger's ihrer schematischen Form nach wirkliche, zur Begleitung der Tanzbewegungen eigens komponirte Tänze, so sind sie doch als solche gedacht und geben das Charakterbild derselben. Von Froberger's Tanzpartiten, denen wir den erst nach ihm eingeführten Namen Suite geben, finden wir zehn »manu propria« geschriebene und außerdem die zu ihnen gehörenden Partiten »sopra Mayrin« und das »Lamento« in den bekannten Wiener Handschriften von 1649 und 1656, welche er dem Kaiser Ferdinand III. gewidmet hat. In der Handschrift von 1649 (lib. II. part. IV.) befinden sich 5 Suiten und die Partiten »sopra Mayrin«, die mit in den Kreis dieser Kompositionen gehören, da hier der sechsten schönen chromatischen Partite eine Courante mit Double und Sarabande folgen.

Die Handschrift von 1656 (lib. IV. part. IV.) enthält ebenfalls fünf Suiten und das »Lamento« mit Gigue, Courante und Sarabande.

Außer diesen beiden Handschriften, die für uns jedenfalls die besten Quellen für ein eingehenderes Studium Froberger'scher Kompositionen sind, finden wir noch in folgenden Sammlungen Suiten dieses Komponisten. Zunächst in der gedruckten Ausgabe mit dem Titel: »10 Suittes de Clavessin, composées par Mons. Giacomo Frobergue, seconde édition très exactement corrigée à Amsterdam chez Estienne Roger Marchant libraire«. Schließlich haben wir noch eine interessante Quelle in einem bisher noch unbekannten Sammelband in deutscher Tabulatur aus dem Jahre 1698, welcher sich im Besitz des Herrn Professor Spitta in Berlin

befindet. In diesem werthvollen Buche finden wir außer den uns aus der Wiener Handschrift von 1649 bekannten Mayrin-Partiten 7 Suiten, 1 Allemande und Courante und eine Allemande und Gigue, als deren Komponist Froberger bezeichnet ist. Nur zwei von ihnen, die Suiten in G- und C dur und die Allemande und Gigue in D moll kennen wir aus der Wiener Handschrift (lib. II. part. IV.).

Mit diesen bisher unbekannten 5 Suiten und der Allemande und Courante in D moll haben wir also jetzt, da von den 10 Suiten der gedruckten Ausgabe zwei in der Wiener Handschrift von 1656 stehen,*) 23 Suiten, das Lamento, die Mayrin und die D moll-Allemande und Courante des Tabulatur-Manuskripts. Es gruppiren sich, wie schon bemerkt, bei Froberger vier Tänze, die Allemande, Courante, Sarabande und, wenn auch nicht durchweg, die Gigue zu einer Suite. Gleiche harmonische Grundlage und Tonart und vielfach beobachtete Identität der Motive, die dann allerdings einer rhythmischen Veränderung unterliegen, bilden das Band ihrer Vereinigung.

Die Suiten des 2. Buches der Wiener Handschrift haben mit Ausnahme der 2. (D moll) keine Gigue. In dem Tabulatur-Sammelband aber finden wir die G dur- und C dur-Suite der Wiener Handschrift mit einer Gigue schließend. Indessen erregen nicht so der Umstand, daß diese beiden Gigues die Wiener Handschrift nicht aufweist, — die 5. (A dur) Suite der gedruckten Roger'schen Ausgabe enthält ebenfalls eine in derselben Suite des 4. Buchs der Wiener Handschrift nicht befindliche Gigue — wohl aber die Haltung der Harmonie und Modulation und in der C dur-Suite die anhaltende Terzenbewegung der Oberstimmen, welche zwei Takte hindurch über dem drei Oktaven tiefer ertönenden C und H des Basses schweben, unsere Zweifel an der Echtheit und lassen diese beiden Gigues als eine Zuthat aus späterer Zeit erscheinen. Während in Tanzsammlungen früherer Zeiten die einzelnen Tänze ohne bestimmte Ordnung und Plan neben einander gestellt waren, finden wir sie bei Froberger in einer wohlerwogenen Reihenfolge, welche die Absicht nicht verkennen läßt, durch Erzielung eines gewissen Kontrastes der Theile die Wirkung des Ganzen zu erhöhen. Wenigstens erkennen wir die-

*) Die 5. Suite (A-dur) steht als 2. in der Wiener Handschrift (lib. IV. part. IV.), und die 8. (A-moll) steht am selben Ort als 4. Suite, mit der Abweichung, daß hier die Gigue an zweiter Stelle ist.

ses Princip außer in den gedruckten Suiten, wo durchweg die Courante, Sarabande und Gigue in derselben Reihenfolge sich der Allemande anschließen, auch in den Suiten des 2. Buches der Wiener Handschrift. Hier tritt zwischen die erhaben und gemessen erklingende Weise der Allemande und die frohe und heitere Courante die Sarabande, deren Wesen wir in unserem Adagio erkennen. Die einzige Gigue dieses Buches schließt die Dmoll-Suite, sie bildet in ihrem leichtfüßigen, ausgelassenen Rhythmus zu der eben erst verklungenen sanften Weise der Sarabande den grellsten Gegensatz.

Ein anderes Verfahren in der Gruppirung beobachtet Froberger in den Suiten des 4. Buches, wo er, abstrahirend von einem versöhnenden Schluß durch die Gigue, diese durchweg an die zweite Stelle setzt und die mäßigere Courante vermittelnd zwischen der Gigue und Sarabande wirken läßt. In dem trotz des hellen C dur imposant klingenden Trauerstück, dem Lamento, *) welches die Suiten der Wiener Handschrift beschließt, trägt die dem äußerst stimmungsvoll komponirten Satz folgende Gigue in dem Zusammenhang den Charakter des Trostes. Welche richtige Erwägungen in ästhetischer Beziehung den Künstler bei der Komposition dieses interessanten Stückes leiteten, erkennen wir auch aus der das Lamento beschließenden Sarabande, in welcher in Anbetracht des hochpathetischen ernsten Inhalts des ersten Satzes an Stelle der sie sonst charakterisirenden Gravität ein ruhiges, würdiges Gefaßtsein zu empfinden ist.

Die bisher genannten Bestandtheile der Froberger'schen Suite finden wir in der F dur- und der ersten C moll-Suite des Tabulaturmanuskripts durch Doubles erweitert, welche der Allemande, Courante und Sarabande hinzugefügt sind.

Es sind diese Doubles nicht sowohl Variationen in unserem Sinne, als vielmehr mit Figuren und „Agréments" verzierte Wiederholungen der vorangegangenen Melodie. Da nun in vielen Fällen die Courante und auch die Sarabande die Allemandenmelodie variationenartig behandelte, so entsteht durch Hinzutritt der Doubles so zu sagen eine Variation über eine Variation, was dann natürlich leicht eine gewisse Schwerfälligkeit und Monotonie zur Folge haben kann,

*) »Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Ma^sta^ di Ferdinando IV. Re de' Romani.«

vorausgesetzt, daß nicht nach freier Wahl die eine oder die andere, sondern jedesmal sowohl Tanz als Double gespielt worden sind. Froberger, der die Kenntnis der Double wohl seinem Aufenthalt in Frankreich verdankt, macht auch nur einen sehr mäßigen Gebrauch von ihr. Bisher kannten wir sie nur aus seinen Mayrin-Partiten, wo sie als Anhängsel der Courante nach sechs vorangegangenen Variationen über dasselbe Thema auch nicht gerade allzu erfrischend wirkt.

Die jetzt hinzukommenden Doubles des Tabulaturmanuskripts lassen den Froberger'schen Stil sehr wohl erkennen und wir haben daher nicht Veranlassung, sie ihrer Seltenheit wegen als den Ausfluß einer anderen variirfrohen Feder anzusehen.

Über die Notirungsweise, die der Meister bei der Aufzeichnung seiner Suiten beobachtet hat, bemerken wir noch, daß er durchweg den Sopran- und Baßschlüssel anwendet und nur in zwei Suiten des 4. Buchs der Wiener Handschrift sich des G- und des Baritonschlüssels bedient. *)

Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung der einzelnen Theile der Froberger'schen Suite.

Als „eine aufrichtige Teutsche Erfindung", **) steht die Allemande an der Spitze der Suite. Mattheson charakterisirt sie als „eine ernsthafte und wohl ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, daß sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet."

Wohl zu unterscheiden von dem wirklichen, noch jetzt stellenweise in Süddeutschland heimischen Nationaltanz im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Takt, eröffnet sie den Reigen der Tänze in gemessener, ruhiger Bewegung im $^4/_4$-Takt. Wie in den Suiten der späteren Zeit tritt sie auch bei Froberger der Form nach entwickelter und kunstgemäßer als die folgenden Theile auf. Reichthum in der Melodie und Fülle in der Harmonie zeichnet sie unter der Tanzgruppe aus, und, da ihre Form eine größere Ausdehnung und Entwickelung gestattet, bietet sie dem Komponisten vor Allem Gelegenheit zum Ausdruck subjektiver Empfindungen. Solche Stimmungsbilder erkennen wir auch in den Froberger'schen Allemanden.

---

*) a) lib. IV, part. IV, 2. Suite: A-dur-Courante.
b) lib. IV, part. IV, 5. Suite: D-dur-Courante und Sarabande.

**) Mattheson, „Vollkommener Capellmeister" und „Kern melodischer Wissenschaft."

In den Kreis dieser interessanten Tonstücke gehören außerdem die Trauerstücke: das »Lamento«, das von Meder „sehr ineinander geflochten“ genannte »Tombeau« in Fmoll und das von ihm ebenfalls erwähnte »Memento mori«. Die beiden letzteren sind uns nicht erhalten geblieben, wohl aber könnte man zur Annahme geneigt sein, daß jenes Memento mori mit dem uns bekannten Lamento identisch sei. Folgende interessante Stelle aus dem zweiten Briefe der Herzogin an Huygens handelt ebenfalls von diesem Memento und seiner schweren Ausführbarkeit: „wolte gern das Memento mori Froberger bei ihme [Huygens] schlagen so guet mir müglich were, der Organist zu Cöllen Caspar Grieffgens, schlagt selbiges stuck auch und hat es von seiner Handt gelernt grif vor grif, ist schwer aus den Notten zu finden, habe es mit sonder fleis darum betracht wiewol es deutlich geschrieben und bleibe auch des hern Grieffgens seiner meinung, das wer die sachen nit von ihme hern Froberger Sel. gelernet, unmüglich mit rechter discretion zu schlagen, wie er sie geschlagen hat, der liebe Gott gebe, das wir alle Music liebhabende uns bei ihme im Himlischen Musen Chor ergötzen mögen. Amen.“ Die Schlußbemerkung über die Schwierigkeit einer guten Ausführung Froberger'scher Kompositionen bestätigt die Vermuthung, die sich uns bei genauerer Betrachtung der Allemanden aufdrängt, nämlich daß zu ihnen noch der Geist und das Herz eines denkenden und fühlenden Interpreten hinzukommen muß, um eine Wiedergabe im Sinne des Komponisten zu leisten.

Erst das „mit rechter Diskretion schlagen“, das belebende Hinzutreten der subjektiven Empfindung hebt den wahren Werth aus den Noten heraus. Darum legt die Herzogin, die ihren Froberger so oft hat spielen hören, so großen Nachdruck darauf, daß der Organist das Memento „Griff vor Griff von Froberger's Hand gelernt hat.“ Es beginnt in der Klaviermusik mit Froberger die Zeit, wo Notenkenntnis und Technik allein zur richtigen Interpretation nicht mehr ausreichen. Daher seine Klage: „das vil von seiner composition vor ihre composition ausgeben und doch nit wissen mit umbzugehen, sondern selbige nuhr verderben.“ Wir müssen uns die Nüancirung der Froberger'schen Allemanden nicht nur auf der Färbung der Harmonien und Klangstärke der Töne, sondern auch auf einer oft eintretenden Verzögerung oder Beschleunigung des Tempos beruhend denken, so daß die etwa in der Art

unseres »rubato« gespielte Allemande nahezu den Charakter einer Deklamation erhält. Als das vielleicht am besten passende Beispiel hierfür ist das stimmungsvolle, im Allemandenstil komponirte Lamento zu nennen.*) Einen unbeabsichtigt komischen Eindruck macht leider am Schluß die unglückselige glissando zu spielende Cdur-Tonleiter, „die Himmelstreppe" oder „Jakobsleiter", wie Ambros spottet, welche die Himmelfahrt des höchstseligen Ferdinandi IV. veranschauliche.

Froberger ist hier einer Gefahr zum Opfer gefallen, die aus seinen Bestrebungen, den inneren Vorgängen der Seele in Tönen Ausdruck zu geben, leicht hervorgehen konnte, nämlich diese Bestrebungen auf das realistische Gebiet äußerer Erscheinungen auszudehnen und damit auf die bedenkliche Bahn der Tonmalerei zu gerathen.

Daß der Meister diese Versuche wiederholt und wahrscheinlich mit demselben Erfolg gewagt hat, sehen wir aus einem Bericht Mattheson's, der uns in seiner „Ehrenpforte" erzählt, daß er manuskriptlich von Froberger besessen habe: »Plainte, faite à Londres, pour passer la mélancolie, wobei eine Beschreibung desjenigen, so ihm zwischen Paris und Calais sowohl als zwischen Calais und England von den Land- und Seeräubern widerfahren, auch daß ihn der Engländische Organist gescholten, bei dem Arm zur Thür geführt und mit dem Fuß hinausgestoßen. Ingleichen eine Allemande, faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril, mit einer ausführlichen Beschreibung . . . ."

Von derselben letzten Allemande berichtet Mattheson an einer anderen Stelle,**) daß in ihr „die Überfahrt und die Gefahr, so sie auf dem Rhein ausgestanden, in 26 Noten-Fällen (?) ziemlich deutlich vor Augen und Ohren gelagert wird." Von beiden jedenfalls interessanten Allemanden hat sich bis jetzt noch nichts angefunden.

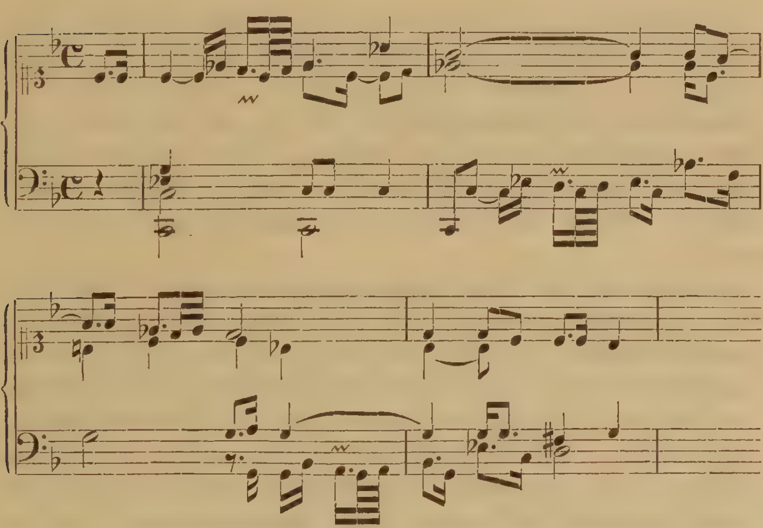
In Beziehung auf die äußere Form hat die Allemande, mit einem Auftakt beginnend, keine fest begrenzte Taktzahl, wie wir sie eher bei den anderen Tänzen der Suite beobachten können. Es schwankt die Zahl zwischen 9 und 12. Sie ist, wie auch die andern Stücke, zweitheilig, ohne daß der erste Theil ein anderes Über-

*) Diese Komposition sowie die auf S. 26—29 erwähnten sind in Abschrift von der Verlagshandlung zu beziehen.

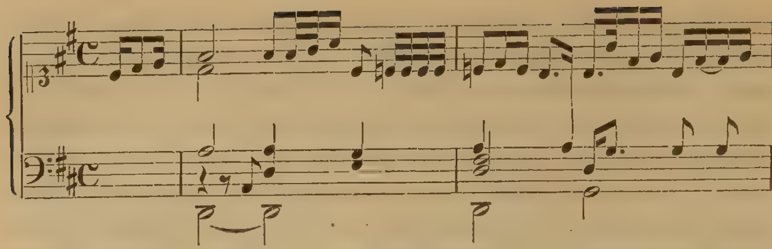
**) „Vollkommener Capellmeister". S. 130.

gewicht als das in der Angabe des Hauptgedankens liegende besitzt. Die Modulation ist durchweg einfach und natürlich, indem sie den ersten Theil entweder in der Dur- oder Moll-Tonart der Dominante oder der verwandten Parallele beschließt und dann mit vermittelndem Übergang zur Haupttonart zurückführend das Ganze in derselben, nach alter Manier aber immer in Dur, abschließt. Den äußerst geschickten Kontrapunktisten und Schüler des großen Frescobaldi verleugnet Froberger nirgends. Ja öfters ergeht er sich in imitatorischen Bewegungen, ohne sich jedoch von ihnen fesseln zu lassen. So beginnt die C moll-Allemande der 9. Suite der gedruckten Ausgabe zu dem C moll-Dreiklang des Basses mit einem längeren bewegten Thema, das zuerst eine Beantwortung in der Oktave und dann in der Quinte findet, doch damit hört dann auch die ganze Fugen-Freude auf, da man im ganzen weiteren Verlauf kaum noch eine Erinnerung an das Eingangsthema entdecken kann.

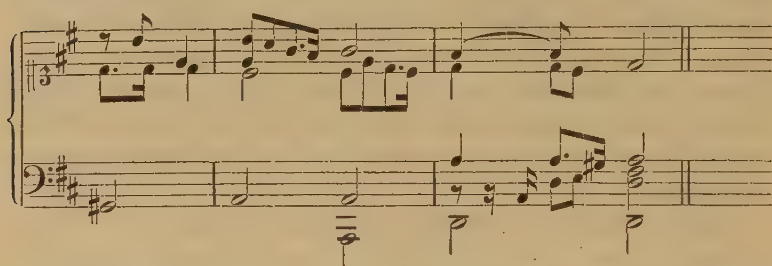
Wir geben hier die Anfangstakte dieser Allemande:



Eine an das Lamento durch den Rhythmus erinnernde Melodie finden wir in der D dur-Allemande der 10. Suite der gedruckten Ausgabe:



Interessant sind an ihr außerdem die modern klingenden Schlußtakte:



Gehen wir jetzt zur Courante über. Nach Mattheson sucht diese „ihrem Namen durch immerwährendes Laufen ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe. Die Leidenschaft oder Gemüthsbewegung, die in einer Courante vorgetragen werden soll, ist die süße Hoffnung, denn es findet sich was herzhaftes, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie, lauter Stücke, daraus die Hoffnung zusammengefüget wird."

Sehen wir von dieser Couranten-Interpretation, die er an einem alten Beispiel, (denn „die neuen fahren aus dem Geleise"!) an dessen Schluß „sich noch eine kleine Freude erhebet", zu veranschaulichen sucht, auf die Couranten Froberger's, so können wir vor Allem von dem „immerwährenden Laufen" in ihnen nicht überzeugt werden. Wir beobachten hier nur eine ruhige, zierliche Bewegung, die eine störende Unterbrechung durch lang gehaltene Noten nicht gern sieht, obwohl auch solche vorkommen. Im Unterschied von der Allemande ist sie im Tripeltakt komponirt, beginnt aber ebenfalls mit einem Auftakt. Es sind heitere, melodiöse Stückchen, die sich mit Gewandtheit an die ihnen voraufgehende ernste Allemande anschließen. Wir sehen sie von dieser sogar oft

die Motive entlehnen und mit überraschender Treue durchführen, ohne sich jedoch in ihrem eigenartigen Charakter dadurch beinträchtigen zu lassen. Vergleichen wir z. B. gleich die erste Courante der Wiener Handschrift mit der Allemande, so können wir beobachten, wie sich die Courante im 3/2-Takt aus der 4/4-taktigen mit voller Harmonie beginnenden Allemande zu einem selbständigen Stückchen herauswindet.

Allemande:



Courante:

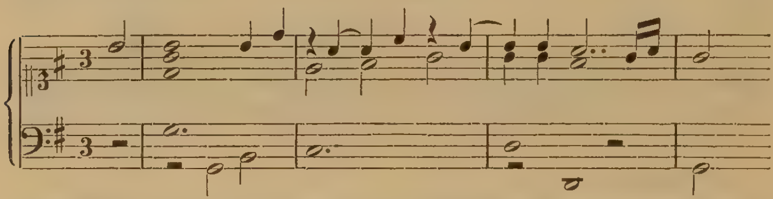


Zuweilen begnügt sich Froberger auch, von einer genaueren Verfolgung der Allemanden-Melodie abstrahirend, seiner Courante durch Zugrundelegung desselben Harmoniefundaments eine Ähnlichkeit mit der Suiten-Führerin zu geben, wie z. B. in den betreffenden Schlußtakten der 4. Suite (F dur) der Wiener Handschrift von 1649.

Diese genaue Anlehnung an die Allemande, welche der Courante einen variationenartigen Charakter giebt, bezieht sich indessen, wie schon vorher angedeutet, nur auf einen Theil der Couranten Froberger's. Andere entziehen sich in dieser Beziehung vollständig der Führung durch die Allemande und bilden ein selbständiges, eine neue Melodie einführendes Stück, wie z. B. die erste Courante

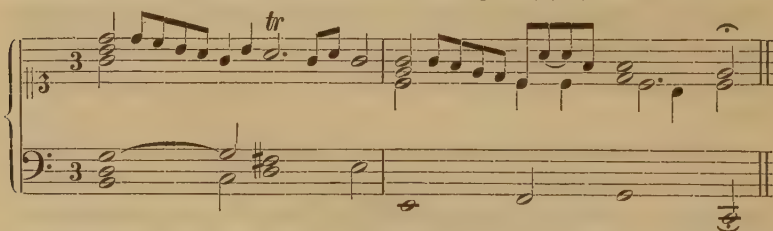
(D moll) der gedruckten Ausgabe, die hier als hübsches Beispiel einer Froberger'schen Courante erwähnt sein möge.

Eine gewisse Steifheit in der Melodiebildung und Durchführung der Courante sowohl wie der Sarabande ist nicht wegzuleugnen. Es ist dies eine Folge der zu häufigen Kadenzirungen, welche der Entwicklung eines glatten Flusses in der Melodie noch hindernd entgegentreten, obwohl Froberger öfters durch Trugschlüsse die Hemmung zu vermeiden sucht. So beginnt z. B. die Courante der 4. Suite (G dur) der gedruckten Ausgabe gleich mit einer Kadenz, die wir zugleich schon als Sarabandenschluß aus dem ersten Theil der Wiener Handschrift kennen. Die Courante beginnt nämlich:



Im Tempo weit gemessener, im Charakter ernster und gravitätischer als die Courante ist die Sarabande.

Da, wie Mattheson sagt, „sie keine laufenden Noten zuläßt, weil die Grandezza solche verabscheut", stehen ihre Akkorde in der Regel ohne jede Verbindung, wie sie für die Courante charakteristisch ist, fest nebeneinander und geben dem Gang der Melodie einen gewissen Stolz. Froberger hält jedoch an diesem Princip nicht immer fest, sondern gestattet seiner Sarabande auch, wenngleich selten, eine freiere Bewegung, z. B. in dem Schluß der C dur-Sarabande der 5. Suite in der Wiener Handschrift von 1649:



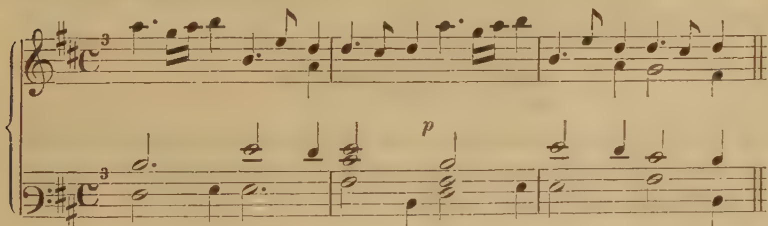
Ferner weisen wir an dieser Stelle noch einmal auf die vorher erwähnte Lamento-Sarabande hin, welche in diesem Zusammenhang das ihr sonst eigene gravitätische Wesen abgestreift hat.

Im Unterschied von der mit ihr den Tripeltakt theilenden Courante, welche mit dem Auftakt beginnt und mit dem Niederschlag schließt, tritt die Sarabande mit dem Volltakt ein und endigt mit dem zweiten oder dritten Takttheil in einem für sie charakteristischen Schluß. Hinsichtlich ihrer Ausdehnung erscheint sie bei Froberger unter den anderen Suitentheilen am meisten beschränkt. Nur zuweilen gestattet er ihr, und zwar im zweiten Theil, eine größere Breite, wie in der 2. Sarabande des zweiten und in der 1. Sarabande des vierten Buches der Wiener Handschrift.

Als Beispiel nennen wir hier die Sarabande »sopra Mayrin«, in der ebenfalls der 2. Theil eine größere Entwicklung zeigt. Man erkennt in derselben eine Variation der vorangeschickten ersten Partite »sopra Mayrin«.

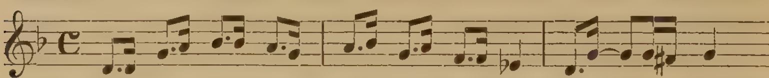
Der erste Theil der jetzt im Festgewande der Sarabande gravitätisch einherstolzirenden Weise bringt sämmtliche Noten der ursprünglichen, zierlichen Melodie dieses Theils. Einige Abänderungen erheischte der sich der gewaltsamen Sarabanden-Ummodelung nicht so willig fügende zweite Theil. Doch ist sein Ursprung an dem identischen Harmoniefundament und den im viertletzten Takt auftretenden charakteristischen Notenfolgen: $\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{d}}$ und $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$ nicht zu verkennen.

Ein eigenes Verfahren beobachtet Froberger am Schluß verschiedener seiner Sarabanden durch Wiederholung der Schlußphrase. Es sind dies sehr melodiöse Wendungen, deren Wiederholung wohl wie ein Echo wirken soll, wie wir denn auch diese betreffenden Stellen in der gedruckten Roger'schen Ausgabe mit piano, doucement oder à discrétion bezeichnet finden. Unter mehreren anderen, zu welchen auch die Lamento-Sarabande gehört, weist die 5. Sarabande (D dur) des 4. Buchs der Wiener Handschrift, welche wir vorher schon als die einzige im Violin- und Bariton-Schlüssel notirte erwähnt haben, eine solche Wiederholung auf, indem sie schließt:

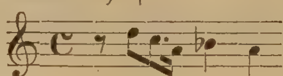


Dieses „Echo“ stammt ebenso wie die Vortragszeichen des crescendo, decrescendo und piano, forte, welche nach Burney zum ersten Mal in Madrigalen von Mazzocchi (1638) zur Anwenwendung kommen, aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wurde schnell ein beliebtes und vielgebrauchtes Mittel zur Belebung des Vortrags.

Im grellsten Gegensatz zur Sarabande steht die ebenfalls aus zwei Wiederholungstheilen bestehende leichtfüßige Gigue, welche zum Ausdruck leidenschaftlich erregter Stimmungen von Froberger nicht benutzt wird. Froberger's Gigues sind zum großen Theil fugirte Stücke, in denen er seine kontrapunktische Meisterschaft glänzend dokumentirt. Der Schnelligkeit ihrer Bewegung entsprechend gehen sie größtentheils im $^6/_8$-, $^6/_4$-, $^9/_8$- oder $^{12}/_8$-Takt; wenn sie auch öfters in gerader Taktart geschrieben ist, so ist doch in den meisten Fällen ihre Gliedtheilung eine ungerade, so daß z. B. der $^{12}/_8$-Takt im $^4/_4$-Takt mit Triolen zu erkennen ist. Wir können bei Froberger zwei Arten von Gigues unterscheiden, von denen die eine im wirklichen $^4/_4$-Takt in gehaltenerer Bewegung sich dem Wesen der Allemande nähert, während die andere im Tripeltakt als Presto wiederzugeben ist, welche letztere Bezeichnung z. B. ja auch den Gigues der Händel'schen Klaviersuiten öfters beigefügt ist. Als Beispiel für die erste Art führen wir hier den Anfang der G moll-Gigue aus der gedruckten Ausgabe an, welcher zugleich, abgesehen vom Rhythmus natürlich, durch seinen Anklang an den ersten Theil einer bekannten Choralstrophe (Wer nur den lieben Gott läßt walten) interessant ist:



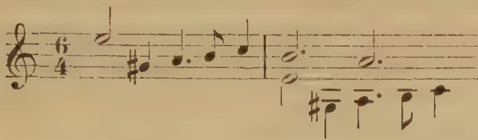
Ein anderes Beispiel zeigt uns das Motiv der 3. Gigue im 4. Buch der Wiener Handschrift, welches durch seine Identität mit dem ersten Allemanden-Motiv der 3. handschriftlichen Suite des zweiten Buchs bemerkenswerth ist:



Durch eine kleine rhythmische Veränderung hat sich Froberger hieraus ein anderes Giguen-Motiv gebildet, welches wir als Beispiel seiner schnelleren Gattung geben:



Als Beispiel der $^6/_4$-taktigen Gigue erwähnen wir noch den Anfang der handschriftlichen A moll-Gigue des 4. Buchs:



Diese Gigue ist die einzige, in welcher Froberger am Schluß einen Wechsel in der Taktart vornimmt. Es tritt nämlich vom viertletzten Takt an, welcher in der gedruckten Ausgabe, wo diese Suite ebenfalls zu finden ist, die Bezeichnung »à discretion« trägt, $^4/_4$-Takt an die Stelle des bisherigen $^6/_4$-Takt.

Seine Themen führt Froberger mit meisterlicher Gewandtheit in Art eines fugato durch, ohne sich jedoch über Stimmenführung große Skrupel zu machen. Diese melodiösen Stücke haben dadurch einen eigenthümlichen Reiz, daß bald aus hoher Kantilene, bald aus der Tiefe des Basses heraus das Thema uns neckisch entgegenklingt. In zwei Kompositionen dieser Art weicht Froberger im zweiten Theil von seinem Anfangsthema ab, einmal in der dritten Gigue der Roger'schen Ausgabe durch eine, wenn auch unbedeutende, rhythmische Veränderung des Themas, dann aber in der 9. derselben Ausgabe durch vollständiges Aufgeben des alten Themas, für welches er ein neues, beweglicheres einführt. Als Beispiel seiner Art sei hier noch eine Gigue erwähnt, welche wir als bis jetzt unbekannt in dem Tabulatur-Manuskript finden, wo sie als eine Komposition Froberger's bezeichnet ist. Es ist eine im leichten $^6/_8$-Takt graziös und munter dahinfließende Melodie, ein Salon-Stückchen, das durch seine mit p. bezeichneten Wiederholungen von melodiösen Wendungen im zweiten Theil an die vorher bei der Sarabande gemachten Beobachtungen erinnert.

Am Schluß wollen wir noch einer Äußerung Huygens' über eine Gigue von Froberger gedenken, die wir aus der Korrespondenz citiren. In treuer Erinnerung an seinen unvergeßlichen Freund schickt dieser im Jahre 1675, also 8 Jahre nach des Künstlers Tode, dem als Lautenspieler damals berühmten Saint Luc, dessen »savante oreille« er schätzte, »une Gigue de feu le grand Frobergher«,

welche er für die Laute, ohne die er nie reiste, übertragen hatte, mit folgenden Worten:

»Parmi ces escrits je vous prie de considerer avec attention une Gigue de feu le grand Frobergher, que j'ai transportée sur le luth. Vous y trouverez des passages excellents et une fin merveilleuse. Je ne scay rien par coeur de qui que ce soit: mais j'en ai pris la peine pour ceste piece et en fay mon estude; ne la touchant aussi que pour moy mesme, comme ce n'est nullement viande à tout palais«.

So war mit Froberger's epochemachendem Vorgang der Klaviermusik eine neue, für sie charakteristische Bahn eröffnet, auf welcher ihrer bald große Erfolge warteten. War auch die Form noch knapp und eng bemessen, wie denn das ganze 17. Jahrhundert hindurch die Tanzform einen dominirenden Platz behauptete, so barg sie doch gehaltvolle, kräftige Gedanken und Motive, die den Keim einer breiteren Entwicklung und Durchführung wohl in sich trugen. Für eine solche waren aber in der Suite noch zu enge Grenzen gesteckt, bis endlich die Klavier-Sonate des 18. Jahrhunderts dieses in der Form liegende Hindernis beseitigte und nun die Klaviermusik zur höchsten Blüthe brachte.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Thematisches Verzeichnis der Suiten

von

FROBERGER.

I.

Suiten der Wiener Handschrift.

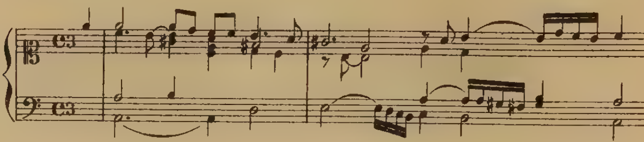
№ 1.

a) 2tes Buch, 4ter Theil.

Allemande



Courante



Sarabande



№ 2.

Allemande



Courante



Sarabande

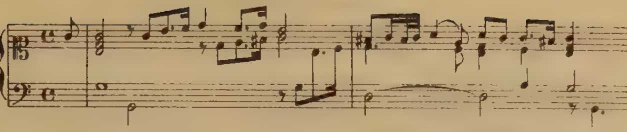


Gigue

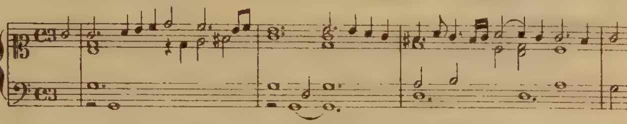


Nº 3.

Allemande



Courante

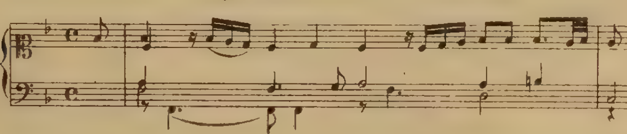


Sarabande

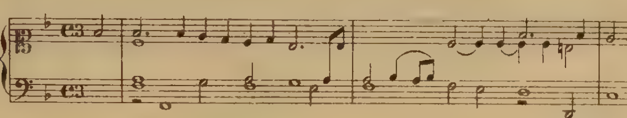


Nº 4.

Allemande



Courante

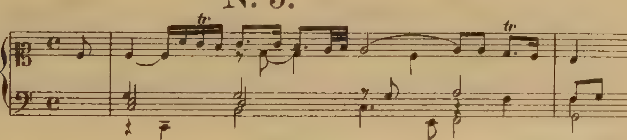


Sarabande



Nº 5.

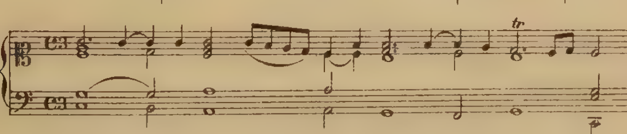
Allemande



Courante



Sarabande



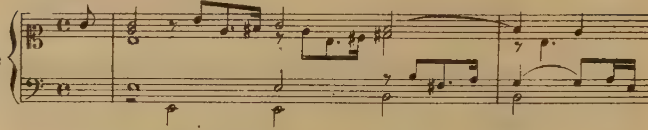
Nº 6.

Fantasie sopra Mayrin.
6 Partiten; Courante, Double, Saraband.

Nº 7.

b) 4tes Buch, 4ter Theil.

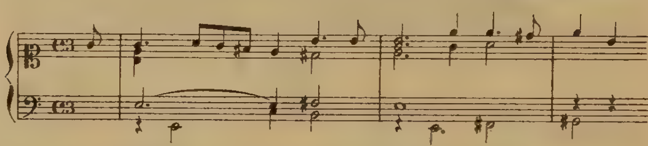
Allemande



Gigue



Courante

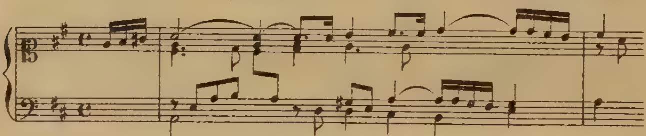


Sarabande



Nº 8.

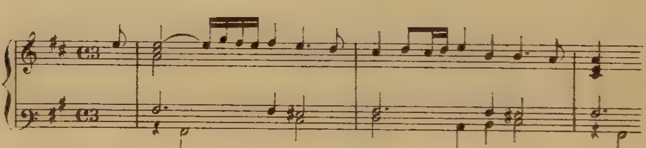
Allemande



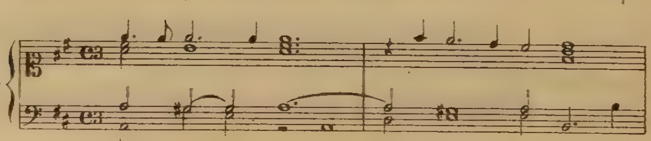
Gigue



Courante

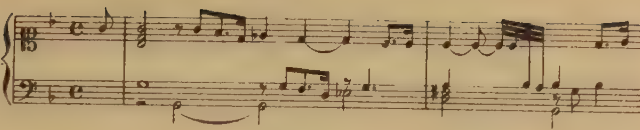


Sarabande

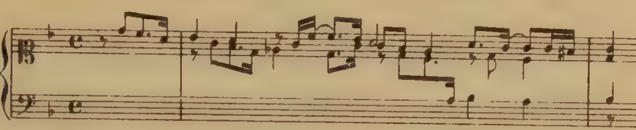


No 9.

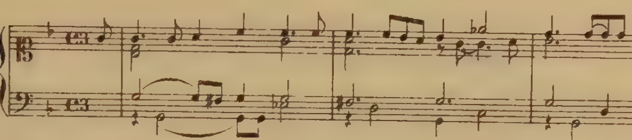
Allemande



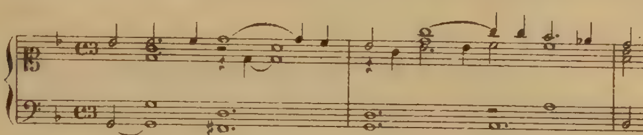
Gigue



Courante



Sarabande



No 10.

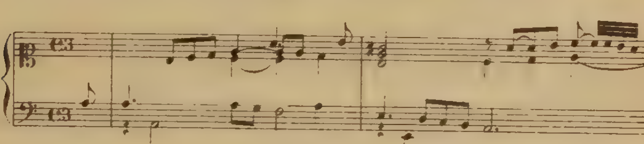
Allemande



Gigue



Courante

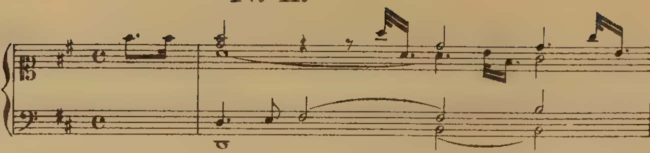


Sarabande

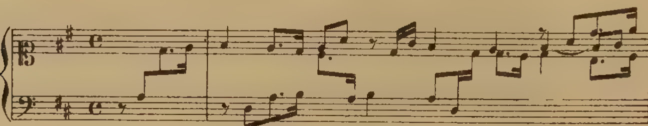


Nº 11.

Allemande



Gigue



Courante

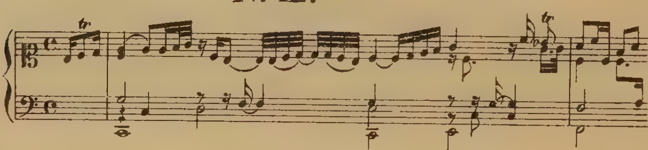


Sarabande



Nº 12.

Lamento



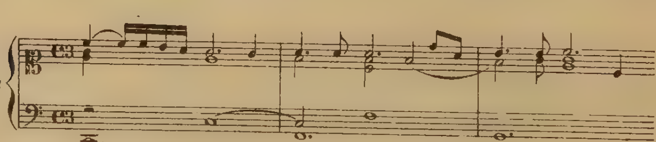
Gigue



Courante



Sarabande

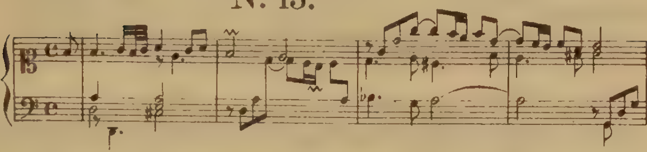


II.

Suiten der gedruckten Amsterdamer Ausgabe
(10 Suittes de Clavessin; Roger)

Nº 13.

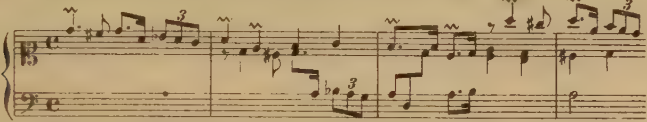
Allemande



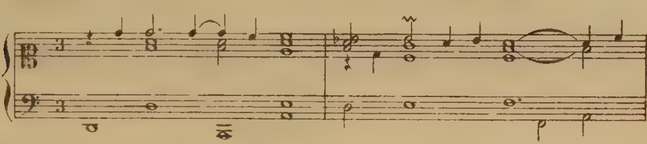
Courante



Gigue

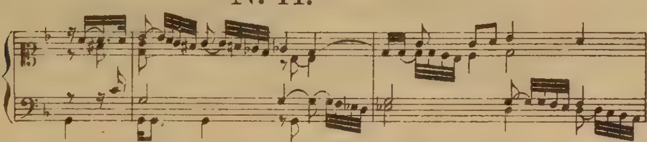


Sarabande

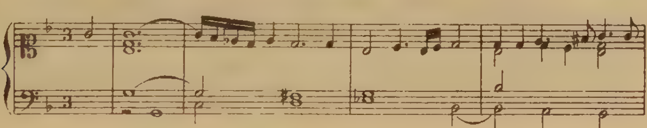


Nº 14.

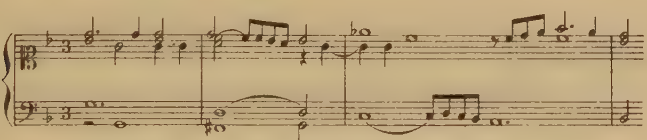
Allemande



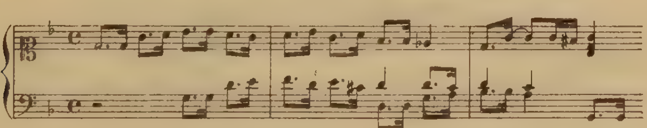
Courante



Sarabande

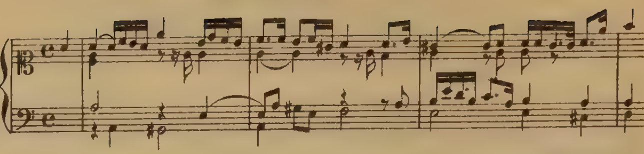


Gigue



No. 15.

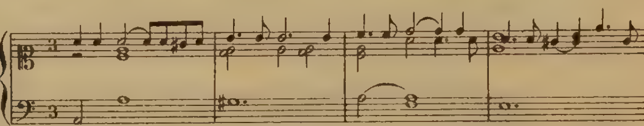
Allemande



Courante



Sarabande

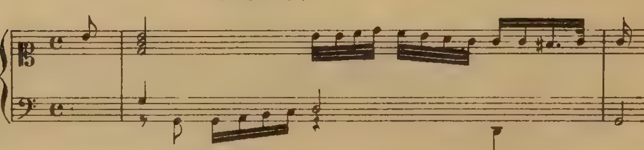


Gigue



No. 16.

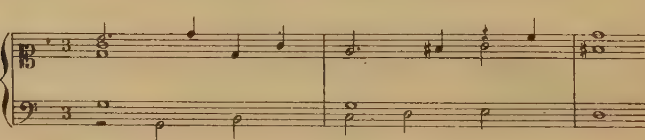
Allemande



Courante



Sarabande

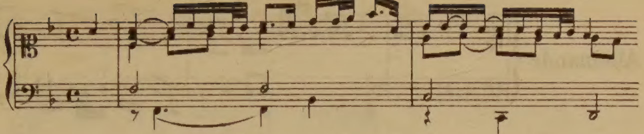


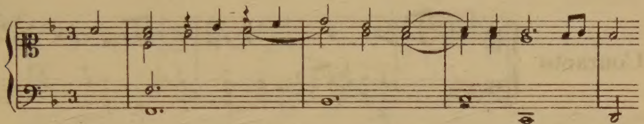
Gigue

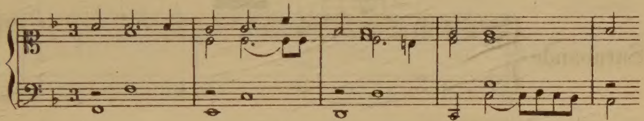


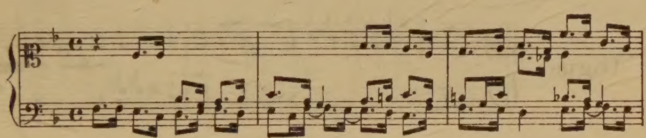
Die nächste Suite steht als 2te S. in d. Wiener Handschrift IV, 4.

No. 17.

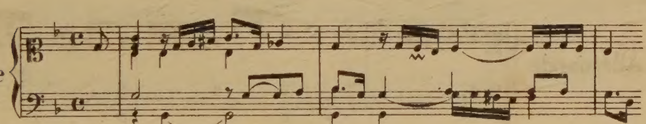
Allemande


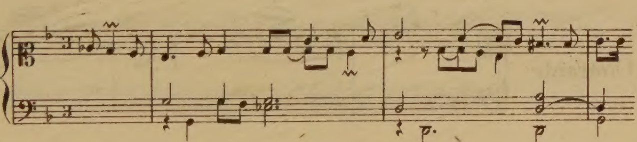
Courante


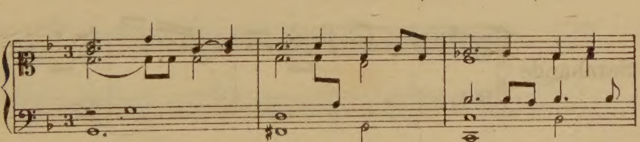
Sarabande


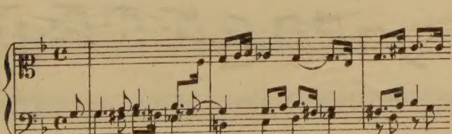
Gigue


No. 18.

Allemande


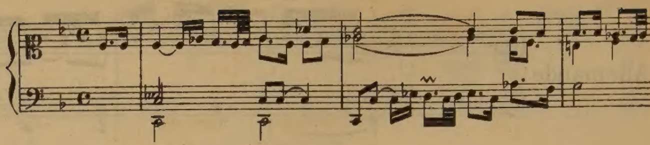
Courante


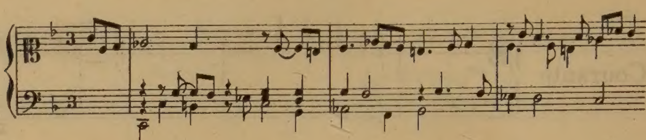
Sarabande


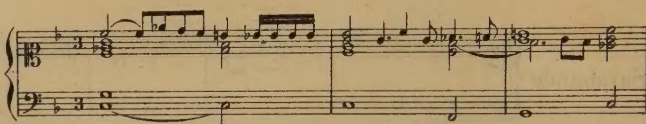
Gigue


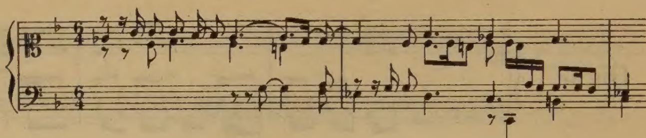
Die nächste Suite steht als 4te S. in d. Wiener Handschrift IV, 4.

№ 19.

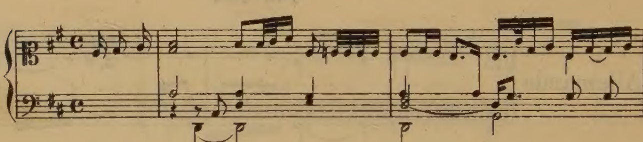
Allemande


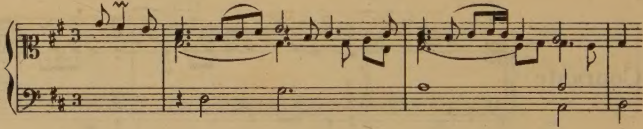
Courante


Sarabande


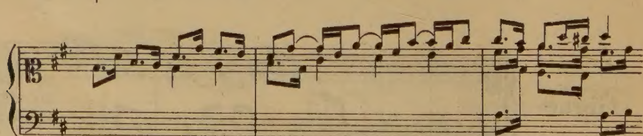
Gigue


№ 20.

Allemande


Courante


Sarabande

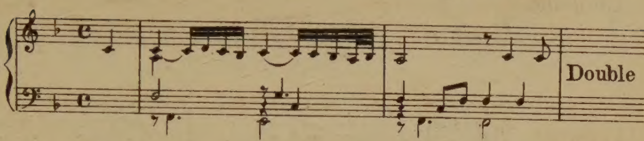

Gigue


III.

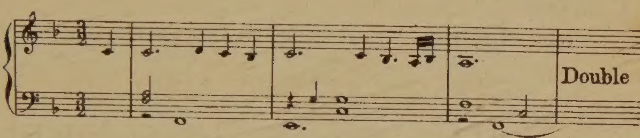
Suiten des in Besitz des
Herrn Prof. Spitta befindl. Tabulatur Manuscr.

No. 21.

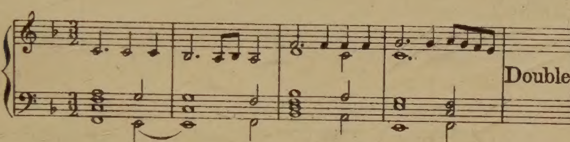
Allemande



Courante



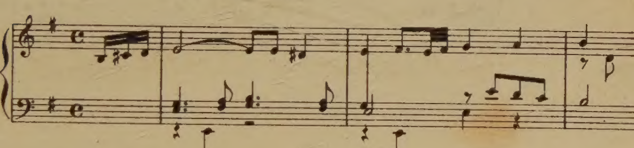
Sarabande



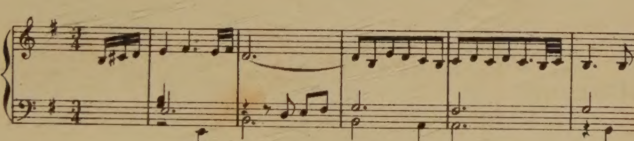
Gigue
No. 17.

No. 22.

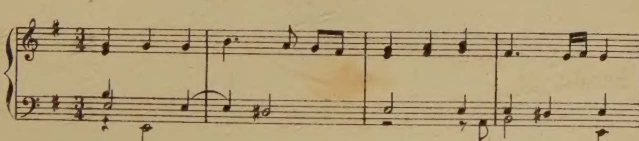
Allemande



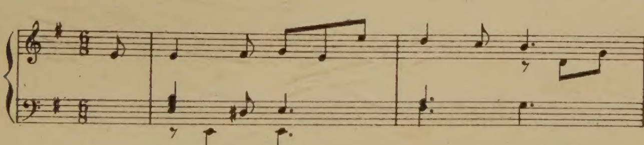
Courante



Sarabande

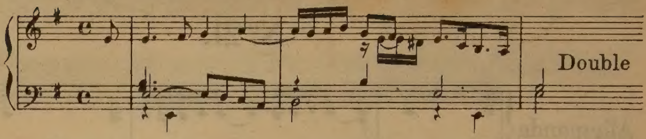


Gigue

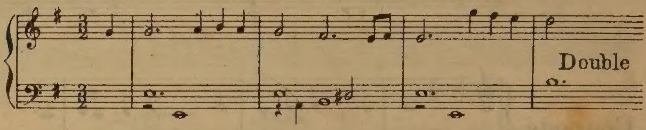


Nº 23.

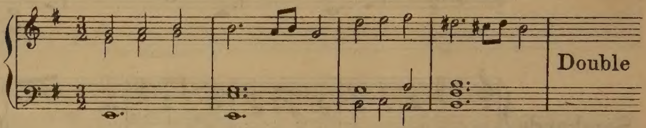
Allemande



Courante



Sarabande



Gigue

